

Ecós entre las piedras en *Los recuerdos del porvenir* (1963) de Elena Garro

Máximo Hernán Mena¹

Recepción: 29 de abril de 2015 / Aprobación: 6 de julio de 2015

Resumen

En este trabajo² se abordará la obra *Los recuerdos del porvenir* (1963) de Elena Garro a partir de las relaciones intertextuales con otras obras de la literatura latinoamericana, como las de Juan Rulfo, César Vallejo, Agustín Yáñez, Alejo Carpentier. A continuación, se analizará en la novela la presencia del tópico de la muerte y de la Revolución mexicana, así también como el armado de las temporalidades del relato y los cruces entre memoria, silencio y escritura. Este trabajo se enmarca en el ámbito de los estudios de literatura comparada y para el análisis se empleará el método cualitativo. Desde esta perspectiva, el texto será concebido como un sistema complejo en el que se exponen diversas relaciones intertextuales y culturales. Se puede concluir entonces que en la novela de Elena Garro se ponen de manifiesto las conflictividades presentes en la construcción de los relatos, de la memoria y de la historia.

Palabras clave

Novela; Elena Garro; método comparativo; memoria; muerte

Abstract

In this article we'll use the intertextuality concept to study the novel *Los recuerdos del porvenir* (1963) by Elena Garro in dialogue with Latin American authors (Juan Rulfo, César Vallejo, Agustín Yáñez, Alejo Carpentier). We'll analyse the topics of death and Mexican Revolution, the novel's temporality and the vinctuations between memory, silence and writing. The subject of this article is within the field of comparative literature and the qualitative method will be used. From this perspective, the text is a complex system of intertextual and cultural relations. It can therefore be concluded that Elena Garro's novel reflects the conflict in the writing of the story, memory and History.

¹ Argentino. Licenciado en Letras por la Universidad Nacional de Tucumán, Argentina. Miembro del Instituto Interdisciplinario de Literaturas Argentina y Comparadas (IILAC). Becario Doctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET).

² Una primera versión de este trabajo fue presentada y aprobada en el marco del curso "Memoria e historia en la narrativa de escritoras latinoamericanas" a cargo del Prof. Dr. Christian Wentzlaff-Eggebert y de la Dra. Susana Salim, realizado en la Universität zu Köln, Alemania, en enero de 2014. La estadía en Colonia durante el semestre de invierno 2013-2014 fue posible gracias al otorgamiento de una beca del DAAD en el marco del programa ISAP-ASPLA.

Keywords

Novel; Elena Garro; comparative method; memory; death

Resumo

Neste artigo o romance *Los recuerdos del porvenir* (1963) de Elena Garro será analisado a partir do intertextualidad com outros textos de autores da literatura de América Latina (Juan Rulfo, César Vallejo, Agustín Yañez, Alejo Carpentier). Logo, será estudado no romance a presença do tópico da morte e da Revolução mexicana, a configuração do tempo, e os cruzamentos entre memória, silêncio e tabeia. Este artigo increve-se na área dos estudos de literatura comparada e para a análise será usado o método qualitativo. Deste ponto de vista, o texto será concebido como um sistema complexo o texto será no qual o leitor pode reconstruir diverso relacione intertextuales e cultural. Em conclusão, no romance de Elena Garro mostra os conflitos presentes na construção das histórias, da memória e da história.

Palavras chave

Romance; Elena Garro; método comparativo; memoria; morte

Lo que recordamos, quizás de manera más vital, es el futuro (futu-re).
George Steiner

Introducción: desde otros textos hacia la novela

En el cuento de Elena Garro³, titulado “Un hogar sólido” (1998) e incluido en la *Antología de la literatura fantástica* (compilada por Borges, Bioy Casares y Ocampo) todos los sucesos transcurren en un cementerio. Más que un cuento, el relato es una breve obra de teatro, que en varios sentidos mantiene correspondencias con el texto de Eugene O’Neill, incluido en la misma antología, y titulado “Donde está marcada la cruz”. Estos textos comparten el empleo de recursos de la dramaturgia y la recreación de una atmósfera alucinatoria donde las frases se mueven por el aire como pavesas y luego como volutas de humo, dan giros interminables hasta que se apagan y se pierden. Del mismo modo, lo que dicen los personajes intenta encender otras luces en las palabras más allá de las lógicas comunes del lenguaje o de lo real. En la obra de O’Neill, los hijos quieren vender la casa, mientras el padre está recluido en la azotea, a la que ha reconstruido como si fuera un barco, a la espera de otro barco que se ha perdido en la bruma de su pasado, un barco que lo puede llevar de nuevo donde está enterrado un tesoro:

³ Elena Garro nació el 11 de diciembre de 1916 en Puebla y murió en la Ciudad de México el 23 de agosto de 1998. Escribió obras de teatro, cuentos, novelas. Fue reconocida con los premios Xavier Villaurrutia (1963) y Sor Juana Inés de la Cruz (1996). Entre sus obras se pueden nombrar: *Los recuerdos del porvenir* (1963); *Reencuentro de personajes* (1982); *La vida empieza a las tres* (1997); entre otras.

Daniel. –Discúlpeme por haberlo traído a esta pieza en el techo... pero aquí nadie nos oye; y viendo con sus propios ojos la vida de loco que lleva... Lo que yo quiero es ponerlo en posesión de todos los hechos... ¡eso mismo, hechos!... y para eso se necesita luz. Sin luz, hasta los hechos... aquí arriba... se vuelven sueños... sueños, doctor (O'Neill, 1998, p. 322).

En esta obra de O'Neill, todos los personajes parecen atrapados en un sueño, como fantasmas de una pesadilla y se podría afirmar que este efecto es característico en otras obras más extensas del autor como *Viaje de un largo día hacia la noche o Deseo bajo los olmos*. Mientras tanto, en el cuento/obra de teatro "Un hogar sólido" de Elena Garro, todos los personajes están muertos y decir esto es una grave simplificación, ya que mejor sería afirmar que los personajes *viven* en el cementerio. El relato se construye a partir de las voces de diferentes miembros de una familia que conversan como si estuvieran en su "casa". Pero estos personajes no solo hablan sino que también escuchan las palabras del *afuera*, del otro mundo que sigue su curso inagotable. En este cementerio, ni el tiempo ni las historias se han detenido, todos siguen habitando el mundo en un presente congelado:

Muni. –Yo quería una ciudad alegre, llena de soles y de lunas. Una ciudad sólida, como la casa que tuvimos de niño: con un sol en cada puerta, una luna para cada ventana y estrellas errantes en los cuartos. ¿Te acuerdas de ella, Lili? Tenía un laberinto de risas. Su cocina era cruce de caminos; su jardín, cauce de todos los ríos; y ella toda, el nacimiento de los pueblos...

Lidia. –¡Un hogar sólido, Muni! Eso mismo quería yo... Y ya sabes, me llevaron a una casa extraña y en ella no hallé sino relojes y unos ojos sin párpados, que miraron durante años. Yo pulía los pisos, para no ver los miles de palabras muertas que las criadas barrían por las mañanas. Lustraban los espejos, para ahuyentar nuestras miradas hostiles. Esperaba que una mañana surgiera de su azogue la imagen amorosa. Abría libros, para abrir avenidas en aquel infierno circular. Bordaba servilletas, con iniciales enlazadas, para hallar el hilo mágico, irrompible, que hace de dos nombres uno... (Garro, 1998, p. 198).

Y si el tiempo no se ha detenido para nadie, los deseos y los sueños permanecen incompletos e inalcanzables. Sin embargo, el otro mundo que han abandonado también se parece, en muchos sentidos, al mundo en el que residen ahora. Por eso Lidia "abría libros, para abrir avenidas" en el infierno de las repeticiones al que parecía condenada. De este modo, el otro mundo también estaba repleto de repeticiones, como el mundo del cementerio.

Como síntesis de esta breve introducción, se puede afirmar que en este cuento de Elena Garro y en el de Eugene O'Neill se pueden encontrar *huellas* comunes (construcción de un discurso alucinatorio, la muerte como un espacio de copresencia, la desfiguración y reescritura de las temporalidades, entre otras más) que también se pueden leer en la novela *Los recuerdos del*

*porvenir*⁴. Según George Steiner, la crítica debe pensar e interpretar los textos de un modo comparativo, estableciendo conexiones, ya que también [la lectura es un modo de acción] “reading is a mode of action” (Steiner, 1984, p. 29). Es así que la crítica debe abrir más libros de los que cierra (p. 25) y, por lo tanto, *abrir* aquellos libros que le hablan al presente. Así, si “la novela es una muerte” (Barthes, 1973, p. 45), también “le roman comme recherche” [la novela es una búsqueda] (Butor, 1969, p. 7) que, asimismo, se desdobra en la lectura. Por lo tanto, la crítica debe reconocer el texto como un conjunto de [estructuras móviles] “Structures mobiles” y trazar diferentes trayectos de lectura en el interior del edificio novelesco (Butor, 1969, p. 124).

Por lo tanto, al trazar estas relaciones entre el cuento de Elena Garro y el de O’Neill, se desprende que el texto es concebido como “productividad” (Ducrot & Todorov, 2014, p. 397), por ello, “lejos de ser una unidad cerrada..., es trabajado por otros textos –todo texto es absorción y transformación de una multiplicidad de otros textos– atravesado por el suplemento sin reserva y la oposición superada de la *intertextualidad*” (Ducrot & Todorov, 2014, p. 400).

Los textos de Elena Garro adquieren otra resonancia o espesor en el contrapunto con otras obras, es decir que la lectura y, por lo tanto, la escritura crítica, son concebidas como un “trabajo móvil” que permanentemente postula cruces intertextuales con otros textos que expresan problemáticas culturales de manera afín:

No se trata de obtener una “explicación” del texto, un “resultado positivo” (un significado último que sería la verdad de la obra o su determinación), sino que inversamente se trata de entrar, mediante el análisis (o aquello que se asemeja a un análisis) en el juego del significante, en la escritura: en una palabra, dar cumplimiento, mediante su trabajo, al plural del texto (Barthes, 1973, pp. 205-206).

Además, también es preciso dar cuenta del itinerario conceptual que sostiene este trabajo y afirmar que en *Los recuerdos del porvenir* se puede reconocer el intento de construir una “memoria colectiva”, como una “corriente de pensamiento continuo” que “sólo retiene del pasado aquello que está vivo, o que es capaz de vivir en la conciencia del grupo que la conserva” (Halbwachs, 2011, p. 129). A partir del relato de los recuerdos, esta memoria se enmascara como la voz del pueblo de Ixtepec. De esta manera, el trabajo con la memoria se transforma, no en una exposición de datos o recuerdos, sino en una “rememoración” (Cfr. Ricoeur, 2008), proceso por el cual los hechos pasados y supuestamente perdidos son el objeto de una búsqueda activa de sentido.

La novela entonces construye un espacio y una temporalidad propias, ya que desde ese “Aquí estoy” inaugural, configura “el tiempo en el espacio”, como si fuera “una totalidad en el proceso de generación, como un acontecimiento” (Bajtín, 2011, p. 213). Entonces, el recuerdo se propone desde el *ancho* presente porque siempre se deben reconocer las “huellas”, “captar lo vivo”, desde el

4 Entre los trabajos críticos que abordan la novela *Los recuerdos del porvenir* se pueden mencionar los siguientes: (Méndez Rodenas, 1985; Glantz, 1999; Karageorgou-Bastea, 2009; León Vega, 1992; Seydel, 2002).

presente (Bloch, 2000, p. 47). Este presente es el de la escritura y, si es posible afirmar que la escritura es memoria (De Certeau, 1993, p. 301), se debe asumir también que “nuestra relación con el lenguaje es siempre una relación con la muerte” (De Certeau, 1993, p. 118). A través del relato, de la memoria, de la “rememoración” activa, se busca *revivir* a los muertos de la historia:

La escritura desempeña el papel de un rito de entierro; ella exorciza a la muerte para introducirla en el discurso. Por otra parte, la escritura tiene una función simbolizadora; permite a una sociedad situarse en un lugar al darse en el lenguaje un pasado, abriendo así en el presente un espacio: “marcar” un pasado es darle su lugar al muerto pero también redistribuir el espacio de los posibles, determinar negativamente lo que queda por hacer, y por consiguiente utilizar la narratividad que entierra a los muertos como medio de fijar un lugar a los vivos (De Certeau, 1993, p. 116).

Por lo tanto, en un primer momento, se abordará el modo en el que *Los recuerdos del porvenir* construye los espacios de la muerte como una casa habitada por los personajes, a partir de relaciones con textos de César Vallejo y de Juan Rulfo. En este sentido, *Pedro Páramo* y el trabajo fotográfico de Rulfo permitirán pensar la cuestión de las ruinas. Luego, y a partir de la intertextualidad con *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier, se analizarán las temporalidades del relato contruidos desde una “piedra” supuesta (como se podrá apreciar a partir de los vínculos con la obra de Rulfo y de José María Arguedas), desde un presente que se anuncia desde lo inmóvil, que se transforma en presentimiento, en recuerdo del futuro y que se reescribe desde la actividad de rememoración erigida en un “aquí y ahora” decisivo. Se propondrán entonces relaciones intertextuales entre la novela de Garro y otras obras de la literatura latinoamericana. Asimismo, será preciso entender desde qué mirada se trama el relato y, tomando en cuenta la imagen del ruido y del murmullo, cómo esa focalización está invadida por los ecos del silencio. Además de la muerte, el tema profundo en la novela de Elena Garro es la Revolución mexicana y sus aristas en sombras, por lo que esta cuestión será estudiada en diálogo con otros textos de la literatura mexicana. Finalmente, será imprescindible reconstruir el momento de la novela en el que se produce el quiebre profundo del relato y de la memoria de Ixtepec para entender de qué modo la confrontación entre la violencia omnipresente y la *ilusión*, anuncia el duelo interminable y su epílogo en otras tumbas.

La casa, los muertos y las ruinas

La casa de la que han tenido que marcharse los personajes del cuento de Elena Garro se parece bastante a la casa de la tumba donde habitan ahora, infinitamente. A partir de la lectura de este texto de Garro, los siguientes fragmentos del poema “No vive ya nadie” de César Vallejo pueden adquirir otra resonancia:

-No vive ya nadie en la casa -me dices-; todos se han ido. La sala, el dormitorio, el patio, yacen despoblados. Nadie ya queda, pues que todos han partido.

Y yo te digo: Cuando alguien se va, alguien queda. El punto por donde pasó un hombre, ya no está solo. Únicamente está solo, de soledad humana, el lugar por donde ningún hombre ha pasado... Una casa vive únicamente de hombres, como una tumba. De aquí esa irresistible semejanza que hay entre una casa y una tumba. Sólo que la casa se nutre de la vida del hombre, mientras que la tumba se nutre de la muerte del hombre. Por eso la primera está de pie, mientras que la segunda está tendida.

Todos han partido de la casa, en realidad, pero todos se han quedado en verdad. Y no es el recuerdo de ellos lo que queda, sino ellos mismos. Y no es tampoco que ellos queden en la casa, sino que continúan por la casa (Vallejo, 1997, pp. 24-25).

Para Vallejo las casas se parecen a las tumbas y, como está expresado en varios poemas de *Los heraldos negros*, el amor también se parece a la muerte. Las casas y las tumbas se alimentan de las vidas y los recuerdos de los hombres; las casas y las tumbas están hechas de tiempo. No hay presencias físicas en las casas, *ya no vive nadie* en ellas, sin embargo, los lugares permanecen *habitados* en el presente. De este modo, a través del poema y del relato de Garro se procura construir *un hogar sólido* para la muerte, ya que todas las mitologías, los sistemas metafísicos, religiosos o poéticos son un modo de establecer “un depósito de cadáveres, un esfuerzo a menudo ingenioso y elaborado, para edificar una casa a los muertos” (Steiner, 2011, p. 327).

De la escritura de las obras de Vallejo se desprenden interrogantes continuos, y de estas interrogaciones, la cuestión de la muerte es una de las más presentes; una muerte presente, la cuestión de la muerte en vida. Esta *muerte viva*, comienza a mostrar sus perfiles en *Los Heraldos Negros* y se desarrolla hasta los *Poemas Humanos*. En el poema “LXXV” de *Trilce*, las imágenes que reflejan el pasaje de la vida a la muerte se suceden aunque no con objetivos enumerativos: el péndulo, el zenit y el nadir, el crepúsculo que va y viene, las heridas ocultas de lo mortal, y el espejo con sus reflejos. Y en el espejo se revela la verdad, todos estos pasajes no son del reino de los vivos a los muertos: pues los que aparecen reflejados nunca estuvieron vivos, cuando confiaban en estar muriendo... “Estáis muertos, no habiendo antes vivido jamás” (Vallejo, 1999, p. 107).

¿Cómo reflejar a través de la escritura estas muertes constantes y estas vidas que nunca han sido, o que han sido solo en el transcurso de las muertes? Un intento de respuesta sería: por intermedio de los tiempos verbales que se entrecruzan y no respetan las conjugaciones de una *gramática*. Verbos que encuentran su tiempo en la escritura de Vallejo: “Pero, en verdad, vosotros sois los cadáveres de una vida que nunca fue” (Vallejo, 1999, p. 107). Basta visitar un cementerio y ver las fechas en las placas; lejanas quizás en cientos de años del presente del que las observa; notar los diversos nombres que se agregan como enumeraciones hasta completar genealogías completas, para sentir, ineludiblemente, que el tiempo y el olvido alcanzan todas las vidas, todas las casas, todas las tumbas. En referencia a lo señalado con anterioridad, en “Un hogar sólido” y en la novela *Los recuerdos del porvenir*, la tumba es la

casa de todos los personajes, están atrapados en este “infierno circular” del tiempo que sigue como fuera de curso: están encerrados en el limbo de sus recuerdos. En la novela, la muerte es como una migración última, el exilio final de los cuerpos hacia un lugar que se anuncia inhabitable. La atmósfera de la novela reproduce un universo en el que todo está suspendido; la novela es entonces como un cementerio, un lugar en el que los muertos, como en la vida y en la historia, continúan hablando: “Porque hablar de los muertos es al mismo tiempo negar la muerte y casi desafiarla” (De Certeau, 1993, p. 62). Sin embargo, y de un modo bastante significativo, recién sobre el final de la novela aparece el cementerio de Ixtepec.

En su *Breve historia de la novela hispanoamericana*, el crítico Fernando Alegría plantea que, en el sistema literario mexicano, ya en las obras de Agustín Yáñez se representaban las continuidades entre el mundo de la muerte y el mundo de los vivos:

Yáñez maneja su mundo como pastor de fantasmas... Lo característico de Yáñez es su familiaridad con la muerte: su conocimiento de ella, su función creadora dentro de ella. Toda nostalgia está hecha de muerte, pero la de este escritor mexicano no se detiene en la triste dulzura de la evocación sentimental... Acaso fue Yáñez el primer escritor mexicano que interpretó de tal modo estos dos temas fundamentales de la literatura de su país: la nostalgia y la muerte. Después, poetas y novelistas han seguido sus pasos buscándose apasionadamente el alma en los cementerios de la provincia mexicana (Alegría, 1966, p. 242).

Al mismo tiempo, Alegría destaca que esta característica adquiere un sentido y una significación profunda en el sistema cultural mexicano. De este modo, tanto las obras de Yáñez como de Garro, permiten pensar que la historia y la memoria son los lugares “donde los vivos y los muertos comparten el mismo espacio” (Saramago, 2010, p. 193). Precisamente, el vínculo entre las poéticas de Garro y de Yáñez, también es destacado por Adriana Méndez Rodenas, quien afirma que *Al filo del agua* (1947) de Yáñez puede figurar como un antecedente del narrador como una “personificación colectiva” (Méndez Rodenas, 1985, p. 845). Con respecto a la influencia de la muerte en la novela de Garro, la escritora mexicana Margo Glantz señala: “No cabe duda, *Los recuerdos [del porvenir]* es una novela cuyo tema principal es la muerte” (Glantz, 1999, p. 692).

Hablar del mundo de los muertos requiere reescribir ese mundo, registrar esos “murmullos” que vienen desde más allá de las “tumbas inquietas” y del mundo. En las numerosas fotografías de Juan Rulfo, en ese universo luminoso que Rulfo recrea a través del blanco y negro (Cfr. Rulfo, 2001, 2002), se pueden apreciar estos mundos que toman vida en la novela *Pedro Páramo* y en los cuentos de *El llano en llamas*. Se nos presentan ante los ojos, con toda su fuerza, los lugares y geografías que Rulfo desanduvo a lo largo de su vida, las ruinas de mundos conservados como piedras, los rostros y las vidas de hombres, mujeres y niños que fueron congelados en la magia química de

un segundo. Entre las fotografías aparecen iglesias y conventos como ruinas abandonadas. Pareciera que Rulfo, por sobre su gran interés en esas estructuras olvidadas que se erosionan en el tiempo, quisiera captar todos los seres que anduvieron o aún transitan esos patios y pasillos. Esos fantasmas de otros tiempos que se desdoblán en los seres que están vivos ahora.

Es por ello que las tierras de Comala y de Ixtepec representan lo que es, para Carlos Fuentes, la “Paradoja de México: las ruinas son eternas, la novedad es ruinosa” (Fuentes, 2001, p. 15). Todos los hombres conviven en los mismos sitios con los fantasmas, los muertos y con sus propios olvidos y ausencias, asediados por el polvo que los rodea, los compone y los reclama. Uno de los personajes de Comala afirma que el aire se le ha vaciado “porque estoy muerto” (Rulfo, 2006, p. 83), así se irán asentando en este nuevo estado, acostados, boca arriba, porque van “a estar mucho tiempo enterrados” (Rulfo, 2006, p. 68). Pero en la novela de Garro, pareciera que no todos llegan a conseguir convertirse en piedra o en recuerdos porque:

No todos los hombres alcanzan la perfección de morir; hay muertos y hay cadáveres, y yo seré un cadáver”, dijo con tristeza; el muerto era un yo descalzo, un acto puro que alcanza el orden de la Gloria; el cadáver vive alimentado por las herencias, las usuras, y las rentas (Garro, 1994, p. 16).

Los muertos se van para que otros los recuerden y los cadáveres permanecen en el mundo como atrapados, como vagabundos que *vagamundean* entre dos mundos que se desconocen. Para los muertos son posibles los recuerdos, para los cadáveres solo quedar encerrados entre los días de los vivos. Pero la muerte puede ser el espacio del recuerdo, de la rememoración necesaria: “Él sabía que el porvenir era un retroceder veloz hacia la muerte y la muerte el estado perfecto, el momento precioso en que el hombre recuperaba plenamente su otra memoria” (Garro, 1994, p. 35). La “rememoración” se contrapone a una posible “memorización” estática. Ahora bien, la “memorización” es una puesta en escena de ciertos datos de la memoria en una acción repetitiva y que no genera nuevos sentidos; al contrario, la “rememoración” busca trazar nuevos vínculos de forma constante. A través de la “rememoración” se busca resignificar el presente a partir de elementos del pasado, así también, el pasado adquiere otro “espesor” desde la mirada del presente (Cfr. Ricoeur, 2008). La memoria y el recuerdo se construyen con otros que están siempre presentes.

Pero si hay algo que tal vez busca la fotografía o la escritura de estas historias entre la vida y la muerte es que los rostros de los pueblos no puedan ser olvidados. Ocurre en la novela de Elena Garro lo que Carlos Fuentes señala sobre las fotografías de Rulfo: “Cada hombre, mujer o niño de esta maravillosa colección de fotos posee la belleza de las formas que se niegan a ser olvidadas” (Fuentes, 2001, p. 15). Entre las supuestas ruinas de la muerte aparecen en *Los recuerdos del porvenir* figuras móviles, presencias vivas que crean y habitan su propio tiempo.

Pensar las temporalidades desde *Los pasos perdidos*

La novela *Los pasos perdidos*, del escritor cubano Alejo Carpentier, fue publicada en 1953, cuatro años después de la publicación de *El reino de este mundo* y diez años antes de la publicación de la novela *Los recuerdos del porvenir*. Se pueden identificar varios vínculos intertextuales entre las obras de Garro y de Carpentier. En una escena de *Los pasos perdidos*, el personaje se encuentra tomando un aguardiente de agave en una taguara; el nombre de esta taberna es para el personaje “un nombre graciosamente absurdo” (Carpentier, 1999, p. 135); se llama: “Los recuerdos del porvenir”⁵. Esa tienda donde todos llegan y se detienen un momento, ese lugar de tránsito en medio de la selva, vuelve a aparecer en otro momento de la novela de Carpentier, cuando el personaje se encuentra de regreso en Europa, y ya, desde la *otra orilla*, no se deja engañar por las apariencias de lo supuesto “graciosamente absurdo” e inicia una reflexión clave:

Y me viene a la mente, en este momento, como un alivio, el recuerdo de la taberna de Puerto Anunciación donde la selva vino a mí en la persona del Adelantado. Me vuelve a la boca el sabor del recio aguardiente avellanado, con su limón y su sal, y me parece que se pintan, tras de mi frente, las letras con ornamentos de sombras y de guirnaldas, que componían el nombre del lugar: Los Recuerdos del Porvenir. Yo vivo aquí, de tránsito, acordándome del porvenir —del vasto país de las Utopías permitidas, de las Icarias posibles—. Porque mi viaje ha barajado, para mí, las nociones de pretérito, presente, futuro. No puede ser presente esto que será ayer antes de que el hombre haya podido vivirlo y contemplarlo; no puede ser presente esta fría geometría sin estilo, donde todo se cansa y envejece a las pocas horas de haber nacido. Sólo creo ya en el presente de lo intacto; en el futuro de lo que se crea de cara a las luminarias del Génesis (Carpentier, 1999, p. 263).

Este fragmento de la obra de Carpentier puede ser entendido como una condensación de múltiples cuestiones abordadas a lo largo de la novela y de toda la obra de Carpentier. Además, este breve fragmento representa las tesis propuestas por Carpentier en el prólogo a *El reino de este mundo*, en el que señala que la historia de América es una “crónica de lo real-maravilloso” (Carpentier, 2005, p. 12), un relato, a través del tiempo, de lo inesperado.

Al analizar el fragmento citado con anterioridad, se entiende que el presente es fundamental para el personaje ya que le permite crear el mundo de nuevo a partir de la palabra y de la escritura; la creación de una realidad diferente a partir de un modo *genésico* de mirar: “el comienzo de la historia es también la historia del comienzo” (Steiner, 2011, p. 29). La mirada frente a lo real maravilloso es una mirada inimitable, los ojos y las palabras se adaptan al presente y a lo que están presenciando, como se adaptan y se dilatan las

5 Adriana Méndez Rodenas (1985) señala la misma correspondencia entre esta obra de Carpentier y la de Garro.

pupilas con la falta o ausencia de luz. La mirada del personaje, es una mirada que construye una relación privilegiada sobre lo intacto “nuevo real”. La taberna funciona como un espacio de tránsito decisivo, es el vértice desde que el personaje reconoce sus pasados y sus posibles futuros. Pero también, ahora, esta taberna es un recuerdo para el personaje que logra recuperar ese lugar y ese momento a partir de las reminiscencias del gusto del aguardiente. Este lugar, esta *aparente* taberna, le permite al personaje comprender que se encuentra en un lugar de tránsito donde todas las relaciones y sucesiones temporales han sido desarmadas y desordenadas: han sido *barajadas* de nuevo. En los espacios de tránsito, como las tabernas, los aeropuertos o las estaciones de tren, el hombre puede tratar de comprender cómo, tanto los espacios como el tiempo, son lugares de tránsito en los que el hombre solo puede permanecer unos segundos. De este modo, un poco trágicamente para el personaje de Carpentier, los recuerdos o lo ya vivido y leído, se transforman en espacios anticipadores del futuro, en espacios y lecturas que predefinen el mundo antes de la experiencia. Por ello busca y se ubica en el presente de la creación verbal como en el único espacio desde el cual es posible resistir, escribir y leer todo de nuevo: “Lo hecho no acababa de estar hecho mientras otro no lo mirara. Pero bastaba que uno solo mirara para que la cosa fuera, y se hiciera creación verdadera por la mera palabra de un Adán nombrando” (Carpentier, 1999, pp. 243-244). Esta es quizás una de las claves de la obra de Carpentier, al mismo tiempo que, lo planteado, adquiere gran importancia en relación con la novela de Elena Garro.

La frase “recuerdos del porvenir” se muestra a primera vista como una expresión “absurda”, en palabras del personaje de Carpentier. Sin embargo, este oxímoron, como otras expresiones del lenguaje cotidiano como *inmensamente solo*, o *completamente vacío*, nos obligan a pensar en las paradojas y en lo que está dicho realmente detrás de estas frases. *Inmensamente solo* expresa, quizás, lo absoluto de la soledad y de las ausencias inolvidables. En un lugar *completamente vacío*, el vacío se ha apoderado de todo el espacio, de los silencios, ha vaciado las posibles presencias. La frase “recuerdos del porvenir” nos obliga a desconjuntar las supuestas sucesiones cronológicas y pensar en que los recuerdos pueden venir del futuro, pueden no venir de ningún lugar o, tal vez, de la imaginación (aunque, en ese caso, ya tienen un “origen”). Estas frases, obligan a pensar en qué consisten la memoria y el relato: “todo acto auténtico de cultura humana, de razonamiento y de realización formal es un pasado hecho presente y un presente cargado de recuerdos del futuro” (Steiner, 2011, p. 264).

La expresión “recuerdos del porvenir” obliga a preguntarse sobre la consistencia de las fronteras en el tiempo, a reflexionar sobre los límites y pensarlos como espacios de contacto entre presencia y ausencia, memoria y olvido, “escritura” y contingencia, lugares (geografías) y sonidos, usos e intemperies, sueños y pesadillas. Es por ello que el protagonista de *Los pasos perdidos*, ya

en Europa y al recordar su paso por la taberna de “Los recuerdos del porvenir” se encuentra en una “ciudad cubierta de ruinas más ruinas que las ruinas tenidas por tales” (Carpentier, 1999, pp. 259-260).

Como una reescritura de esas supuestas ruinas, en el libro de Garro todo parece un sueño o una pesadilla, o todo parece escrito en el espacio intermedio entre ambas. Si trazamos una geografía imaginaria a partir de esto, se podrían vincular la lucidez, la poesía y la locura. Lo interesante, entonces, es pensar en aquello que está escondido detrás de esa “y” que reúne y separa como una línea o un signo. ¿El límite debe ser una línea? O también puede ser el límite una geografía o un espacio irrelevante; la memoria está recorrida por las grietas del olvido y las ausencias imborrables, así también, la historia toda puede estar representada en la historia de un pueblo.

Presente y presencias para la historia

El libro de Elena Garro se abre con un significativo “aquí estoy” que a manera de un testigo, pone su *cabeza* (testa), atestigua, y, por lo tanto, brinda su discurso y su pensamiento (da testimonio), afirma “yo estaba allí” (Ricoeur, 2008, p. 211). El relato, la memoria, se inicia desde un lugar concreto y desde un tiempo también explícito: “Hay días como hoy en los que recordarme me da pena” (Garro, 1994, p. 11). El pueblo de Ixtepec se recuerda, recuerda su memoria y se ve, a sí mismo, desde afuera, como alguien que se ubica en uno de los cerros cercanos para observar el valle poblado de casas, gentes y recuerdos. *El pueblo* recuerda desde el “aquí” y el “ahora”, dos conceptos fundamentales para el teatro que configuran la “co-presencia”. Así también, para *El pueblo* y su memoria, recordar es una parte insoslayable de la acción:

Aquí estoy sentado sobre esta piedra aparente. Sólo mi memoria sabe lo que encierra. La veo y me recuerdo, y como el agua va al agua, así yo, melancólico, vengo a encontrarme en su imagen cubierta por el polvo, rodeado por las hierbas, encerrada en sí misma y condenada a la memoria y a su variado espejo. La veo, me veo y me transfiguro en multitud de colores y de tiempos. Estoy y estuve en muchos ojos. Yo sólo soy memoria y la memoria que de mí se tenga (Garro, 1994, p. 11).

El lugar se construye desde el “aquí”, desde una piedra que es opaca, que está inmóvil solo en apariencia y que se convertirá en una imagen clave de *Los recuerdos del porvenir*. Una cosa es lo que aparece ante los ojos, ante la mirada que otorga otra transparencia a la memoria (frente a la piedra y al recuerdo “cubierta”, “rodeado”, “encerrada”, “condenada”). Descubre los recuerdos en el espejo “transfigurador” del relato; la visión, la mirada ya es un relato: “el artista re-cuenta, hace inventario de lo existente... El espejo enfrenteado al mundo y a la vida de la conciencia humana es “un reflejo constructivo” (Steiner, 2011, p. 32). A la piedra inamovible llega el sonido y el movimiento del agua, de los *ríos profundos* de José María Arguedas o del río de Heráclito que

nunca consigue ser el mismo y que transforma todo a su paso: de la “memoria, movediza como el agua” (Glantz, 1999, p. 683).

Esta *pedra* no está fija ni es inmutable, pero sí señala una fuerte relación entre los que recuerdan y el espacio, esa realidad que dura y lo hace sin envejecer (Halbwachs, 2011, p. 200). Porque “si bien las piedras se dejan transportar, no es tan sencillo modificar las relaciones establecidas entre las piedras y los hombres” (Halbwachs, 2011, p. 193). La *pedra* es una roca viva como la de los muros incaicos de *Los ríos* profundos, en los que “cada piedra habla”, es diferente (Arguedas, 1992, p. 33), y en los que se aprecian la movilidad de los fragmentos que se desplazan lentamente, se reubican y se inclinan: “era estático el muro, pero hervía por todas sus líneas y la superficie era cambiante, como la de los ríos en el verano” (Arguedas, 1992, p. 32).

Pero Ixtepec no se solaza en la memoria, ésta también puede ser una *condena* irrefutable. En este sentido, se puede establecer un paralelismo con *Pedro Páramo* de Juan Rulfo:

Una construcción de la memoria sería una forma inexacta de explicar lo que se propone Rulfo en *Pedro Páramo*, porque la memoria es ya una construcción en sí misma. Las memorias de la novela no son algo acabado, no son una serie de hechos que se refieren desde la distancia espacial y temporal, desde un posible recuerdo. En contraste a esto, se relatan desde un presente, que no es el presente de la “enunciación” sino el presente de los hechos que se cuentan y que están sucediendo ahí delante de los ojos de los personajes y entre sus manos, como si fueran producto de sus acciones. En la novela de Rulfo, el momento que se relata, sucede en el momento en que se relata, y sucede porque se lo relata⁶.

Porque *El pueblo* recuerda desde el presente, “desde un territorio construido en la marcha” (León Vega, 1992, p. 208) los recuerdos se transforman en acciones que ocurren a medida que son vistas o contadas. Todo parece estar en una bruma y los hechos suceden a medida que son relatados.

Es así que la historia y los hechos parecen alojarse por fuera de las lógicas temporales tradicionales. Al respecto, George Steiner señala que los *tiempos* son “códigos de medida normalizados en períodos históricos y técnicos concretos, en sociedades particulares, cuya finalidad es pública y pragmática” (Steiner, 2011, p. 247). Del mismo modo también destaca que “los conceptos de tiempo son tan diversos como la experiencia humana” porque son experiencia humana (Steiner, 2011, p. 247). Es por ello que las nociones de pasado presente y futuro se transforman en nociones puramente lingüísticas (Steiner, 2011, p. 248) como lo señala el mismo Stephen Hawking al afirmar que “las leyes de la ciencia no distinguen entre el pasado y el futuro” (Hawking, 1996, pp. 182-183). En este sentido, la Teoría de la Relatividad acabó con la idea de un tiempo absoluto, conectó las dimensiones temporales y espaciales en un sola categoría

denominada “espaciotiempo”⁷, y también concibió la idea de que “cada observador posee su propia medida del tiempo” (Hawking, 1996, p.198). El tiempo es pensado como una “flecha” que conserva el mismo sentido que las otras tres “flechas” (termodinámica-psicológica-cosmogónica) lo que podría responder a la siguiente pregunta: “¿por qué recordamos el pasado pero no el futuro?” (Hawking, 1996, p. 182). Estos conceptos de la física, adquieren gran importancia en el plano poético, ya que han guiado la creación artística⁸ y permiten destacar el hecho de que “el *espaciotiempo* de la relatividad ha logrado intuiciones tan antiguas como la propia estética y poética” (Steiner, 2011, p. 249). Estas ideas que señalan que no existe un tiempo absoluto, sino que es construido desde un punto de vista particular, y de que las distinciones entre pasado, presente y futuro no son claras en absoluto, son claves para pensar la novela de Elena Garro. Tanto la memoria como el relato no pueden estar *petrificados* ya que obligan a “ver el tiempo en el espacio y los vínculos decisivos del pasado con un presente vivo” (Bajtín, 2011, p. 222). Esa memoria se construye con otros porque permanecemos con esos otros y “nunca estamos solos”, porque “otros hombres han tenido estos recuerdos conmigo” (Hallbwachs, 2011, p. 68).

El relato de Ixtepec se inicia desde una colina. *El pueblo* se observa a sí mismo, desciende del avistadero y recorre las calles. Habla de otros tiempos, recuerda los ejércitos que cruzaron como flechas y como el fuego, sus casas y sus gentes. Y cuando empieza a hablar de sus gentes, parece estar viéndolas, como si volvieran a habitar la tarde y a moverse por sus arterias de piedra y tierra. Dice que sus gentes son “morenas de piel”. Pasa por el atrio de la Iglesia y por las calles principales y, luego de atravesar la plaza con tamarindos, llega a la casa de los Moncada, una casa de piedra:

Allí no corre el tiempo: el aire quedó inmóvil después de tantas lágrimas... Sólo olvido y silencio. Y sin embargo en la memoria hay un jardín iluminado por el sol, radiante de pájaros, poblado de carreras y de gritos. Una cocina humeante y tendida a la sombra morada de los jacarandaes (Garro, 1994, p. 13)

Ese “sin embargo” introduce el hecho de que recordar no es un mero artificio, un artificio para hacer visible y recontar lo perdido; porque todo vuelve a la vida al recordar. Las casas recuperan sus gentes, y las gentes sus actos y voces. El recuerdo se hace *presente* (presencia), algo visible; pero al mismo tiempo, se hace presente: todo está ocurriendo en ese momento. Los Moncada, una de las familias decisivas en el relato, tienen en su casa un reloj que les marca el transcurrir de sus vidas. A las nueve de la noche de cada día, Félix, el criado, retira el péndulo del reloj y deja las agujas correr en silencio. Félix provoca la detención del sonido y el espacio parece vaciarse de sustancia y de

7 La misma confluencia está planteada en el concepto de “cronotopo” (Cfr. Bajtín, 2011).

8 Por ejemplo, en la novela *La flecha del tiempo* de Martin Amis, el protagonista no tiene recuerdos del pasado pero sí de su futuro.

luz, y las personas, en las diferentes partes de la casa, empiezan a moverse en sus propias pálidas lumbres fuera de las campanadas compartidas:

Sin el tictac, la habitación y sus ocupantes entraron en un tiempo nuevo y melancólico donde los gestos y las voces se movían en el pasado. Doña Ana, su marido, los jóvenes y Félix se convirtieron en recuerdos de ellos mismos, sin futuro, perdidos en una luz amarilla e individual que los separaba de la realidad para volverlos sólo personajes de la memoria. Así los veo ahora, cada uno inclinado sobre su círculo de luz, atareados en el olvido, fuera de ellos mismos y de la pesadumbre que por las noches caía sobre mí cuando las casas cerraban sus persianas (Garro, 1994, p. 21).

En la cotidianidad de los habitantes de Ixtepec, el pasado y el vacío se apoderan de las gentes. Cada uno se deja absorber por las luces pálidas de sus propios olvidos solitarios. Poco a poco se esfuman de ellos mismos, como condenados en círculos que no entran en contacto. Aislados y silenciosos, como si la comunicación solo fuera posible desde el silencio. Si los habitantes se absorben en el pasado, en el presente se transforman en fantasmas que vagan por las calles y las casas, yendo de la Iglesia a la plaza, moviéndose como autómatas transparentes. Guarecidos en el pasado no poseen resistencia ante la erosión del presente, el porvenir se les hace imposible y solamente se les presenta como una sombra difusa y alargada hacia adelante, como la sombra que proyecta uno mismo cuando, al caminar por una calle, tiene detrás la luz de un farol que estira, hacia adelante, nuestra oscuridad sobre el asfalto.

El porvenir o el futuro es lo que tiene irremisiblemente que llegar, lo que espera adelante del camino: pero para los habitantes de Ixtepec no parece haber porvenir alguno que no sea el porvenir que ya les ha tocado vivir o representar. Como si los papeles ya hubieran sido repartidos y los habitantes representaran el suyo entre aburridos, tristes y somnolientos. Martín Moncada “luchaba entre varias memorias y la memoria de lo sucedido era la única irreal para él. De niño pasaba largas horas recordando lo que no había visto ni oído nunca” (Garro, 1994, p. 22). Las memorias se solapan unas a otras y no hay recuerdos ciertos o verdaderos; la memoria es algo sin forma, la memoria es la voluntad de olvidar o de recordar lo que no fue: lo que comparten la memoria y la imaginación es la presencia de lo ausente (Ricoeur, 2008, p. 67).

Martín Moncada tiene recuerdos de un futuro y de cosas que no ha vivido⁹. Félix, el criado, es su memoria de todos los días y se puede afirmar que es la memoria de toda una familia. Los Moncada viven en tiempos diferentes, casi como si no vivieran en ningún tiempo, como si no existiera tiempo para ellos, como si solo esperaran, permanecieran: “La inercia de esos días repetidos me guardaba quieto, contemplando la fuga inútil de mis horas y esperando

⁹ Como el personaje Johnny Carter (alter ego del saxofonista Charlie Parker) del cuento “El perseguidor” de Julio Cortázar que afirma sin dudar: “esto lo estoy tocando mañana” (Cortázar, 2006, p. 323).

el milagro que se obstinaba en no producirse. El porvenir era la repetición del pasado” (Garro, 1994, p. 66).

Los silencios de la mirada

En las palabras pueden existir, en principio, dos espacios: el que dice y el que calla. Las palabras construyen, con el lado que dice, un relato, una relación posiblemente continua a la que es posible seguir. Sin embargo, cuando las palabras se empiezan a relacionar con mucha más fuerza, a partir del lado que calla, generan un relato con otra lógica que se devela al reflexionar sobre las vinculaciones entre los silencios. Estos vínculos elaboran otro modo de contar, configuran otro mundo. Este es el caso de la novela de Garro, donde el relato arma un mundo que se nos presenta a partir de los silencios insinuados entre las palabras. En esta escritura, en su “lenguaje endurecido” (Barthes, 1973, p. 26), se hacen visibles grietas entre las *piedras* de las palabras, desde el silencio *aparente* se empiezan a escuchar “ruidos callados” (Rulfo, 2006, p. 30), murmullos, rumores, crujidos, voces, canciones lejanas; ecos que reafirman otro peso en las frases:

Oía de vez en cuando el sonido de las palabras, y notaba la diferencia. Porque las palabras que había oído hasta entonces, hasta entonces lo supe, no tenían ningún sonido, no sonaban; se sentían; pero sin sonido, como las que se oyen durante los sueños (Rulfo, 2006, p. 54).

Del mismo modo, en *Los pasos perdidos*, el silencio recompone la sonoridad y las resonancias de las voces

Silencio es palabra de mi vocabulario... Sé cómo puede especularse con el silencio; cómo se le mide y encuadra. Pero ahora, sentado en esta piedra, vivo el silencio; un silencio venido de tan lejos, espeso de tantos silencios, que en él cobraría la palabra un fragor de creación. Si yo dijera algo, si yo hablara a solas, como a menudo hago, me asustaría a mí mismo (Carpentier, 1999, p. 116).

Tanto Rulfo, como Garro y Carpentier consiguen escuchar en las palabras “los ecos remotos, los sonidos profundos de sus orígenes” (Steiner, 2011, p. 152). Porque, como señala George Steiner respecto a la poesía de Paul Celan y a su litografía, a su “lenguaje de las piedras”, en las novelas de los tres autores mencionados, a través de los ecos del silencio, se produce un aplazamiento de los sentidos, un viaje que trasciende la palabra misma para mostrar el movimiento de lo inacabado e interminable (Steiner, 2011, p. 210).

Para hablar sobre los recuerdos del porvenir es preciso escribir y mirar desde otro punto de vista. Esto es decisivo porque todo en la novela parece ser visto desde un lugar inusual. La mirada del pueblo se configura desde una particular [focalización] “Fokalisierung”, ya que la pregunta respecto a [¿quién habla?] “Wer spricht?” se vincula con la pregunta sobre [¿quién

mira?] “Wer sieht?”¹⁰ (Culler, 2002, p. 129). Por lo tanto, al modificarse el punto de escritura, el sitio de origen del relato, el otro objetivo también se ve modificado –en este sentido es interesante pensar que en la fotografía, el objetivo (el lente) tiene la misma denominación de lo que se está fotografiando (el objetivo)–. La visión se reconfigura en forma constante y habría que pensar a la escritura como una búsqueda *objetiva*, la escritura como un objetivo siempre móvil.

En la novela de Garro, se les plantea a los lectores la necesidad de leer desde otro lugar, porque si la escritura parece estar anegada por los sueños de la poesía y la poesía de las pesadillas, el lector se debe ubicar en este espacio límite y liminar para poder leer, debe [oir el eco cuando ya las voces han sido olvidadas] “hears the echo when the voice is forgotten” (Steiner, 1984, p. 26). Para no pensar que todo es un discurso de un loco, y de unos locos que, además, parecen estar muertos.

La escritura de Garro está recorrida, en lo más profundo, por los silencios, silencios de las historias y de los personajes: por lo tanto, está atravesada por la poesía. Esa otra manera de escribir, de leer, de vivir que se nos propone en el lenguaje. Desde esta poesía, “los recuerdos del porvenir” dejan de ser un nombre “absurdo” y se transforman en un requerimiento, una denuncia, una transgresión inolvidable. A pesar de que, tal vez, siempre recordemos desde el presente, los recuerdos pueden venir desde más adelante y el tiempo puede dejar de dirigirse hacia adelante. Aquí la poesía ha hecho estragos y es necesario rearmar todo, hacer de nuevo el tiempo y el relato a partir de sus propias temporalidades y procesos; crear desde el lenguaje un nuevo pasado, un nuevo pueblo, un nuevo mundo lleno de palabras o frases que parecen ajenas pero que nos pertenecen y nos atraviesan más de lo que creemos: crear el mundo de nuevo desde la poesía alucinada de la imaginación:

–No se imaginen cosas que no existen, que no van a acabar bien –les recomendó la vieja cuando los jóvenes se disponían a irse.

–Doro, lo único que hay que imaginar es lo que no existe –le contestó Isabel desde el zaguán (Garro, 1994, p. 20).

Revoluciones congeladas

En 1973, Raymundo Gleyzer (director y documentalista argentino secuestrado “desaparecido” el 27 de mayo de 1976) realizó el documental *México: la Revolución congelada* en el que aborda diversas cuestiones sobre la Revolución mexicana, y cómo muchas de sus propuestas “revolucionarias” han quedado diluidas o congeladas en el tiempo. Una revolución congelada; enfrentamientos entre soldados que ahora están *arriba* como en el momento siguiente estarán *abajo*, acostados en sus muertes; caudillos que traicionan y asesinan

y que asesinan porque temen ser traicionados; ejércitos que se mueven en círculos por los llanos y que culminan perdiéndose entre la tierra que levantan con los cascos; ejércitos que pasan sobre los pueblos y les dejan el fuego para llevarse las vidas y las mujeres con ellos; generales y planas mayores que absorben la justicia con la sed de sus armas.

Elena Garro también inscribe en su novela la cuestión de la Revolución mexicana, un tema recurrente en su obra (Glantz, 1999, p. 681) y establece vínculos con otras novelas que abordan el proceso revolucionario. Como se puede dilucidar del párrafo anterior es posible nombrar las obras de Mariano Azuela (*Los de abajo*), de Martín Luis Guzmán (*La sombra del caudillo*), de Juan Rulfo (*Pedro Páramo* y *El llano en llamas*), entre otras. En todas estas obras la Revolución es representada como un remolino de violencia, polvo y muerte, en las que: los hombres de uniforme están atrapados como hipnotizados, con sus armas y caballos, y los hombres de los pueblos están encarcelados en una pesadilla imposible habitada por árboles que dan sus frutos con sogas y hombres colgados de muerte; el futuro pende de las volutas impredecibles del rencor y el odio; y las balas alcanzan con la luz de los fusiles todos los cuerpos posibles. Nos muestran que una Revolución no puede ser tallada en piedra sin riesgos de fracturarse, derrumbarse o enterrarse. Y mientras los campesinos son asesinados, los políticos y los obispos están ocupados en el juego cómplice que los hace invisibles e intocables:

La Revolución estalló una mañana y las puertas del tiempo se abrieron para nosotros... Después, las batallas ganadas por la Revolución se deshicieron entre las manos traidoras de Carranza y vinieron los asesinos a disputarse las ganancias, jugando al dominó en los burdeles abiertos por ellos. Un silencio sombrío se extendió del Norte al Sur y el tiempo se volvió otra vez de piedra (Garro, 1994, pp. 37-39).

Como un movimiento circular y eternamente paradójico, la Revolución recorre cada una de las páginas de la novela de Elena Garro, como un viento polvoriento: “el torbellino de polvo, prolongado a buen trecho a lo largo de la carretera, rompíase bruscamente en masas difusas y violentas” (Azuela, 2002, p. 93). En este relato existe un hecho que modifica todo; es la traición a Madero, la que se cierne como la noche de la inmovilidad, para siempre:

—Desde que asesinamos a Madero no tenemos sino una larga noche que expiar -exclamó Martín Moncada, siempre de espaldas al grupo...

Su muerte no sólo era justa sino necesaria. Él era el culpable de la anarquía que había caído sobre el país. Los años de guerra civil que siguieron a su muerte habían sido atroces para los mestizos que sufrieron a las hordas de indios peleando por unos derechos y unas tierras que no les pertenecían. Hubo un momento, cuando Venustiano Carranza traicionó a la Revolución triunfante y tomó el poder, en que las clases adineradas tuvieron un alivio. Después, con el asesinato de Emiliano Zapata, de Francisco Villa y de Felipe Ángeles, se sintieron seguras. Pero los generales traidores a la Revolución instalaron un gobierno tiránico y voraz que

sólo compartía las riquezas y los privilegios con sus antiguos enemigos y cómplices en la traición: los grandes terratenientes del porfirismo (Garro, 1994, p. 74).

La historia comienza a moverse a partir de las traiciones, como si fueran el mismo eco que vuelve una y otra vez, para dejar todo en el mismo lugar. Las sospechas de los traidores son como un remolino del tiempo que va expulsando a los hombres por fuera de una posible acción. Las traiciones pueden haberse producido en el mundo hace mucho tiempo, también pueden ser eternas. En la conversación anterior los personajes buscan entender (como si el coro fuera rearmando los sucesos, aportando diferentes perspectivas y elementos al todo) la historia compartida. El pasado que todos comparten y que los hipnotiza.

Los demás callaron. En verdad estaban asombrados de la amistad sangrienta entre los porfiristas católicos y los revolucionarios ateos. Los unía la voracidad y el origen vergonzoso del mestizo. Entre los dos habían inaugurado una era bárbara y sin precedentes en mi memoria (Garro, 1994, p. 74).

Luego del silencio compartido entre “ellos” y los “demás”, la historia, la memoria de un pueblo se quiebra como los reflejos de un espejismo, como el agua que retrocede por la acción del sol y deja, para siempre, la tierra cuarteada en la piel de los hombres. Como la resaca que deja la marea, luego de la Revolución, llegaron “los pistoleros” para hacer estragos en Ixtepec y su memoria. Sus balas huelen el miedo y escarban el aire hasta encontrar cuerpos. Se cierra entonces un círculo en el cual absolutamente todo parece convertirse en piedra: tanto los hombres, “se fue desmoronando como si fuera un montón de piedras” (Rulfo, 2006, p. 133); como las mujeres (Isabel); y hasta la Revolución se transforma en una *bola*, en una roca que cae sin pausa, “sí, como parece, esta bola va a seguir, si la Revolución no se acaba” (Azuela, 2002, p. 88).

Los revolucionarios, concentrados en sus hábiles magias asesinas, no renuncian a los “actos de prestidigitación”; con la breve inflexión de sus dedos índices se llevan las presencias y devuelven muertos. Es por esta razón que, como dice Felipe Hurtado, lo que a Ixtepec le hace falta es la “ilusión”.

Violencia e ilusiones

Para entender el desenlace de la historia *Los recuerdos del porvenir*, es preciso reconstruir la llegada de Felipe Hurtado a Ixtepec. Desde aquel momento en que se bajó del tren en la estación y caminó por el pueblo como si conociera el trazado de las calles. Es un forastero joven, algunos presienten que viene buscando algo. El fuereño conversa con don Pepe, el encargado del hotel, y luego con Julia, la amada del general Francisco Rosas.

Julia es una mujer que, al igual que Felipe, apareció de repente en Ixtepec. Tiene unos ojos que miran cansados, como si el mundo fuera poca cosa. Ha

llegado para cambiar los recuerdos del pueblo para siempre y para que ningún hombre pueda alejar su belleza de la memoria.

Mientras tanto, el general Francisco Rosas es el hombre a cargo de los destinos de vida y muerte en *El pueblo* y sus memorias. El odio de Francisco Rosas es porque “la memoria es invisible” y él no consigue atisbar en el pasado de Julia, en ese pasado ajeno que lo acecha como un murmullo, detrás de cada palabra y cada beso de esa mujer que él ama interminablemente. Como una condena, Francisco siente que los besos de Julia ya han sido dados antes a otros hombres, en otros tiempos, y experimenta la sensación de que él está expulsado de ese pasado; por lo tanto, ya no puede habitar el presente, ni el cuerpo, ni la mente de Julia.

Al igual que Juan Preciado, a Felipe Hurtado también lo “trajo la ilusión” (Rulfo, 2006, p. 66). Les hace sentir a todos los habitantes de Ixtepec la inminencia de un cambio inolvidable y sin retorno, intuyen que lo “real maravilloso” también comienza con una “inesperada alteración de la realidad”, como un milagro que se transforma en revelación (Carpentier, 2005, p. 7). Mientras estaba con don Pepe, el joven forastero extrajo, como un ilusionista, dos cigarros ya encendidos y le convidó uno. El extranjero parece ser un mago capaz de ejecutar números muy diferentes a esos números idénticos de los militares, siempre con olor a pólvora y cadáver.

Para romper los días petrificados sólo me quedaba el espejismo ineficaz de la violencia... Era en vano que hicieran gestos cada vez más sangrientos. Habíamos abolido el tiempo.

La noticia de la llegada del extranjero corrió por la mañana con la velocidad de la alegría. El tiempo, por primera vez en muchos años, giró por mis calles levantando luces y reflejos en las piedras y en las hojas de los árboles; los almendros se llenaron de pájaros, el sol subió con delicia por los montes y en las cocinas las criadas comentaron ruidosas su llegada (Garro, 1994, p. 66).

Ixtepec parece volver a la vida y recuperar sus recuerdos y acciones. Dice Felipe Hurtado que lo que le hace falta al pueblo es la “ilusión”, la ilusión del teatro. Necesitan representar y recrear todo de nuevo, ser agentes de sus acciones en un *aquí y ahora* irremplazable. Los ensayos comienzan en la casa de doña Matilde y forman parte de la *troupe*, Hurtado y los hermanos Isabel, Juan y Nicolás. *El pueblo* necesita ser actor de sus memorias y superar los simulacros que genera Julia: “Era muy dulce saber que podíamos ser algo más que espectadores de la vida violenta de los militares y casi sin darnos cuenta nos alejamos de los balcones del Hotel Jardín para acercarnos a los de doña Matilde” (Garro, 1994, p. 125).

Con la llegada de Felipe y con la invención del teatro pueden vislumbrarse nuevos días. Es posible observar como la ilusión verdadera y genuina del amor supera a la devolución de placeres de las “amadas” en un hotel, o en la casa de *las cuscas*; la posibilidad de que todo pueda ser revivido más allá de la muerte y de las retóricas del olvido. En *El pueblo* y su memoria se revive la

necesidad de creer en otras magias, a través del relato les es posible contar: [con la ilusión de una perspectiva y de la acción] “die Illusion von Durchblick und Macht” (Forster, 1927, citado por Culler, 2002, p. 134). Aunque también resuena la pregunta: [¿Es el relato un punto de salida para el conocimiento o un punto de salida para la ilusión?] “Ist das Erzählen ein Ausgangspunkt für das Wissen oder ein Ausgangspunkt für die Illusion?” (Culler, 2002, p. 135).

Pero todo ocurre como un preludio para la desgracia. Porque cada vez es más claro que Felipe Hurtado vino en busca de Julia Andrade: es él quien ha restituido el apellido de la mujer para eliminar el “de” posesivo que apunta a Francisco Rosas. El sol no tiene compasión, la gente dice: “Va a pasar algo” (Garro, 1994, p. 102); la tormenta repentina se anuncia como un torrente de sangre. Como una imagen anticipatoria, en el mismo tiempo congelado se ven cinco hombres colgados y luego el cadáver abandonado del soldado Damián Álvarez en el barro de la calle. Conchita y Martín Moncada sienten que algo de ellos mismos ha muerto colgado en las ramas áridas junto a Ignacio y a los otros cuatro hombres. A Conchita se le vuelven a hacer presente las palabras, la tristeza remendada y sin medida, los descalzos pies de Ignacio, gastados por las piedras. A Martín Moncada la muerte de Ignacio lo devuelve a su pasado y a su futuro ya vivido, a esa muerte futura que lo espera y a la que él no aguarda porque ya ha sucedido; Ignacio, el muerto, se “columpiaba” como el “péndulo” del tiempo y de todas las muertes. Algo estaba por pasar después de lo que ya había pasado:

Es curiosa la memoria que reproduce como ahora tristezas ya pasadas, días lisonjeros que no veremos más, rostros desaparecidos y guardados en un gesto que acaso ellos no se conocieron nunca, palabras de las cuales no queda ya ni el eco. En su primera noche en Ixtepec, Felipe Hurtado había dicho a sus huéspedes: “Lo que falta aquí es la ilusión”. Sus amigos no lo entendieron pero sus palabras quedaron escritas en mi memoria con un humo incandescente... La vida en aquellos días se empañaba y nadie vivía sino a través del general y su querida.

Habíamos renunciado a la ilusión (Garro, 1994, p. 121).

El quiebre del relato y de la memoria

Alejo Carpentier emplea en el Capítulo sexto de *Los pasos perdidos* una frase de Francisco Quevedo como epígrafe: “Y lo que llamáis morir es acabar de morir, y lo que llamáis nacer es empezar a morir, y lo que llamáis vivir es morir viviendo”. Los huecos en la memoria de *El pueblo* se multiplican, no puede construir una historia total o un relato completo: Ixtepec no recuerda quien cerró definitivamente las puertas de los Moncada después de que todos parecieron irse; don Pepe no recuerda cómo aparecieron los cigarrillos encendidos en las manos de Felipe Hurtado; nadie parece haber oído a Francisco Rosas entrar junto con Julia a su habitación del hotel.

Porque una tarde, en la que la desgracia se empezaba a definir como la tormenta en las nubes negras, Julia fue a buscar a Felipe a la casa de don Joaquín.

Después de ese paseo y esa búsqueda de Julia, ya no había vuelta atrás, ella lo buscaba como él había llegado una tarde a buscarla a ella. *El pueblo* ahora sí sabía que algo estaba por ocurrir y que el nudo estaba a punto de desatarse; Julia sí conocía a Felipe Hurtado. Las horas pasan lentas en Ixtepec y todos están atentos a la pequeña habitación en la que están encerrados Julia y Felipe. Ya no hay regresos posibles, es por eso que, cuando Julia sale por fin del cuarto y no vuelve “al hotel por donde había venido” (Garro, 1994, p. 140), se mueve descalza por las calles, como perdida en un espejismo irrevocable. En la puerta del hotel se encuentra con Francisco Rosas y la pregunta del general suena como la detonación de un fusilamiento. No hay camino de regreso ni para Julia ni para Felipe. Y no hay camino de regreso porque ya no existe para ellos un lugar al que puedan regresar, no existe el mundo por fuera de sus cuerpos y de las calles de Ixtepec. El futuro es para ellos “como un muro blanco” (Garro, 1994, p. 140).

Por este encuentro, sabe *El pueblo* que algo va a ocurrir, se aproximan los hechos como una sombra de una noche inmemorial. Todo está detenido, las calles vacías de gentes y llenas de ojos que aguardan el sonido de los cascos de la muerte: ella va a golpear esta noche las piedras disfrazada con el uniforme de un general. Mientras tanto, en la casa de don Joaquín, intentan convencer a Felipe de que huya, pero no entienden que ninguna huida es posible porque no hay lugar adonde huir más que hacia la muerte: “Ixtepec entero estaba con ellos, desesperados por la suerte de un forastero que se nos iba tan misteriosamente como había llegado” (Garro, 1994, p. 148).

Y ahora, el general Francisco Rosas, como un eco de las trayectorias anteriores, también se acerca a la casa de don Joaquín a buscar al extranjero, al forastero, al joven: viene a llevarse al ilusionista Felipe Hurtado. Francisco Rosas va a atar a su caballo a Felipe y lo va a arrastrar por las piedras y los ojos de todos, lo va a colgar, no de los árboles, sino, de las caracolas furiosas de su caballo y de los ojos de todos en Ixtepec. Viene a matar para siempre la invención de otro mundos.

Felipe Hurtado ha escuchado tanto silencio y los golpes leves en la puerta de su habitación. Sale con los “ojos tristes” en el alma y, en las manos, la misma maleta con la que llegó hace tiempo. Don Joaquín se encuentra con él en la puerta, antes de la salida que los puede condenar a todos, en el umbral donde todos saben que lo terrible tiene su punto de partida: “El forastero lo miró con aquella mirada suya, llena de paisajes extraños” (Garro, 1994, p. 149). Felipe Hurtado sale de la casa, y culmina siendo él quien ejecuta su acto más asombroso; la invención de otro tiempo, la escritura del olvido y de la memoria:

Don Joaquín iba a seguirlo, pero entonces sucedió lo que nunca antes me había sucedido; el tiempo se detuvo en seco. No sé si se detuvo o si se fue y sólo cayó el sueño: un sueño que no me había visitado nunca. También llegó el silencio total. No se oía siquiera el pulso de mis gentes. En verdad no sé lo que pasó. Quedé afuera del tiempo, suspendido... Allí estuve. Allí estuvimos todos...

No sé cuánto tiempo anduvimos perdidos en ese espacio inmóvil (Garro, 1994, pp. 149-150).

Si no se oía el pulso de las gentes es, quizás, porque con la muerte de Felipe Hurtado se escribía la muerte de todos los habitantes de Ixtepec. Todos se morirían o se iban con él. Quizás todos están muertos ya de sus futuras muertes. La violencia los ha quebrado como al barro seco, los sueños se han alojado en una noche sin fin de la que no podrán despertar; los silencios del olvido se amparan en el no saber qué ha pasado, como si nadie hubiera visto u oído nada; ya no pueden habitar el tiempo como un espacio. La violencia, el miedo y (por lo tanto) el silencio los dejan sin memoria, sin temporalidades posibles para armar un relato; están como una multitud habitando el tiempo inmóvil.

Sin embargo, un arriero entró esa misma noche a Ixtepec y dijo haber visto a todo *El pueblo* congelado como en una noche sólida. El arriero también dijo haber visto a un jinete salir veloz con una mujer sonriente y vestida de rosa. Ambos parecían felices. Todo estaba detenido y el arriero creía haber entrado en un sueño. Felipe Hurtado había escapado con Julia de la muerte y ejecutado su mejor acto: esfumarse como un soplo en la noche de Ixtepec; o Felipe y Julia habían conseguido huir o todos en *El pueblo* estaban muertos y sin memoria. *El pueblo* no lo sabía.

Luego de este quiebre en el relato y en las temporalidades, tanto la historia como la memoria de Ixtepec se organizan en dos grandes fragmentos. ¿Ha conseguido realmente Felipe escapar al galope de la muerte? ¿Se han entregado los habitantes de Ixtepec a sus propias muertes con la muerte de Felipe y de Julia? ¿Han renunciado a la única ilusión e invención posible frente a la muerte y el silencio?

Después volví al silencio. ¿Quién iba a nombrar a Julia Andrade o a Felipe Hurtado? Su desaparición nos dejó sin palabras y apenas si nos dábamos los buenos días.

Nos faltaba Julia:... “¡Qué vida, mejor se acabara!”, y caminábamos los días que ya no eran nuestros.

Había que olvidar también a Felipe Hurtado, borrar la huella de su paso por Ixtepec; “¡Ese hombre era un mago!”, se decía don Pepe (Garro, 1994, p. 153).

Ixtepec está asentado, como el polvo, en el silencio. Desde allí la memoria se les hace a los habitantes imposible y dolorosa. Aunque necesitan creer que algo fuera de lo común les ha pasado a todos, no pueden convencerse de ello. Sienten que ya nada extraordinario les va a ocurrir.

Fiestas como velorios

Si en la primera parte, la memoria de Ixtepec se encendió con las apariciones de Julia y Felipe; luego del exilio final de ambos, los personajes claves para que otra ilusión, un poco más gastada, aparezca, son los hermanos Isabel, Nicolás y Juan. Frente a estos dos nudos principales en la memoria de Ixtepec se alzan

la mirada, las armas, y la presencia imborrable de Francisco Rosas. Si Felipe y Julia son como el amor inicial en los albores de la Revolución mexicana; Isabel, Nicolás y Juan aparecerían como las resistencias de la Revolución cristera frente a las violencias del nuevo pacto. Se ha ordenado el cierre de la Iglesia, y Francisco Rosas y los suyos se trasladan al templo para montar allí su cuartel.

Y Martín Moncada continuó la lectura del diario. En aquellos días empezaba una nueva calamidad política; las relaciones entre el Gobierno y la Iglesia se habían vuelto tirantes. Había intereses encontrados y las dos facciones en el poder se disponían a lanzarse en una lucha que ofrecía la ventaja de distraer al pueblo del único punto que había que oscurecer: la repartición de las tierras... Entre los porfiristas católicos y los revolucionarios ateos preparaban la tumba del agrarismo... Mientras los campesinos y los curas de pueblo se preparaban a tener muertes atroces, al arzobispo jugaba a las cartas con las mujeres de los gobernantes ateos (Garro, 1994, p. 158).

La Revolución se ha congelado nuevamente y solo parece haber un único sendero posible. La memoria comienza a parecerse a una interminable espera. Ahora, los habitantes de Ixtepec deciden organizar una fiesta en honor al general Francisco Rosas. La palabra fiesta les hace olvidar los miedos y les hace pensar en otros mundos y otras luces. En contraste con el episodio de *Pedro Páramo*, en el que la muerte de Susana San Juan se transforma en un festejo: “y así poco a poco la cosa se convirtió en fiesta” (Rulfo, 2006, p. 125); en Ixtepec, y del mismo modo que se han producido las transiciones anteriores (iglesia convertida en cuartel, sacerdotes y sacristanes en rebeldes), rápidamente la fiesta se convierte en algo muy parecido a un velorio, donde todos parecen estar velándose a sí mismos. El general, luego de bailar con Isabel, sospecha la trampa y ordena que todos, salvo los Moncada, queden encerrados en la casa de Carmen B. de Arrieta: todos deben seguir bailando y la orquesta tocando sin pausa, hasta su regreso.

Así están los habitantes de Ixtepec, en vela en una fiesta, sin poder cerrar los ojos en esta nueva pesadilla. *El pueblo* entero se transforma en un pueblo irreal, ingresa en un orden extraño, preanunciado desde la muerte de Felipe Hurtado: “el pueblo entero era de humo” (Garro, 1994, p. 187). A las mujeres se les empieza a correr el maquillaje, la suciedad invade las botamangas y las manos, la transpiración anuncia la decadencia de los cuerpos, y todo sigue aletargado de modo indefinible. Las palabras de Isabel exigiendo irse de la fiesta, anuncian lo que ya todos sienten en sus cuerpos y en la “música rota”: “—Siempre supe lo que está pasando... También lo supo Nicolás... Desde niños estamos bailando en este día” (Garro, 1994, p. 212).

Las palabras de Isabel, pidiendo irse de la *fiesta* se pegan a las mejillas de Martín Moncada como cachetadas. Desde ahí comenzó a recordar todo y se encontró con su muerte y la de sus hijos:

Martín Moncada fue en busca de su mujer y los tres hicieron la ronda de las despedidas. Sin saber por qué les dijimos adiós como si se fueran para siempre.

Un destino extraño se los llevaba de la fiesta; eran los únicos que podían abandonar la casa y sin embargo ninguno de nosotros envidiaba su suerte. Los hombres bajaron la cabeza como en los duelos y las mujeres los miraron con la misma ansiedad con la que contemplan la cara conocida que pronto va a desaparecer bajo la tierra (Garro, 1994, p. 213).

Este duelo es como un remanente del duelo entre los dos hombres, del enfrentamiento entre la violencia y la ilusión. El duelo entre Francisco Rosas y Felipe Hurtado se convierte en el revés de este otro duelo en la fiesta por el fracaso, la pérdida y la muerte. Recién ahora se puede apreciar, y la memoria del pueblo relatar, la magnitud del engaño: Juan Cariño, el “señor presidente”, ha trocado sus ropas con el Padre Beltrán; las *cuscas* se han organizado para alojar al sacerdote y proteger al sacristán.

Después de esta fiesta, de este inmóvil cortejo fúnebre en una casa, Martín Moncada enfrentará el hecho de que su hija se convierta en la amada del general Francisco Rosas, y que sus hijos mueran fusilados por organizar el engaño y ayudar en el intento de escape del padre Beltrán. No solo tendrá que vivir su muerte, de la que ya tiene más que un recuerdo, sino también la muerte de sus hijos. Así, viene caminando por la calle, deshauciado, arrastrando las piedras de sus pies, caminando por fuera de sus pasos e intentando decirse que ha enterrado a uno de sus hijos. Como lograron atisbar don Joaquín y doña Carmen, todo el día estaba muerto y el pueblo estaba muerto. Lo único que se modificaba es que lo iban sabiendo poco a poco. La música sigue sonando, con sonidos derretidos y las notas se transforman en acordes de una sinfonía fúnebre.

Recién en este momento, aparece en el paisaje de la novela la silueta del cementerio: es el lugar elegido para ejecutar a los rebeldes. Los habitantes de Ixtepec son restituidos al espacio de donde parecen haber salido convertidos en fantasmas de polvo. El general Francisco Rosas se encarga de vigilar que las nuevas muertes tomen el lugar que les corresponden entre los pozos que ya están llenos. Así, cada muerto va cayendo en la fosa y ocupa su lugar entre la tierra y el olvido. De la fiesta transformada en velorio, pasaron al cementerio sin ningún cortejo fúnebre, sin el llanto y los negros pasos lentos de los que acompañan. Solamente con la memoria de sus propias pisadas, con el recorrido de los pasos de los hombres por *El pueblo*, sin saber que era el último paseo antes de hundirse en la tierra.

El cementerio, que no ha sido nombrado ni había aparecido en todo el relato, queda del otro lado del río. Se nos hace más grande que Ixtepec y que toda su memoria. Como si el camposanto fuera una geografía paralela a la de *El pueblo*, como si ahora los hombres recorrieran sus profundidades como antes recorrían las habitaciones y los patios de sus casas, como si se saludarán en las calles limitadas por las cruces como lo hacían antes, al ver un conocido cruzando la plaza. Tantas luces de fusiles para tantos muertos y para tanta noche que cae toda junta. Pero algo de los que matan también muere con los

que mueren en medio del “silencio asombroso” (Garro, 1994, p. 294). Todos partían hacia el cementerio.

Conclusiones: memorias de las piedras y las ruinas

La novela *Los recuerdos del porvenir* de Elena Garro erige al relato como un rescate y reconstrucción de la memoria, una suerte de conjuro ante la violencia, el olvido y la muerte. El recuerdo se transforma en un arte, puesto en funcionamiento desde el presente, desde el ahora que *cuenta* y que consigue reescribir otros relatos y otras textualidades. Así los sucesos vuelven a ser revividos, la *piedra aparente* adquiere vida desde la palabra, desde una escritura móvil; la “memoria colectiva”, la memoria del pueblo, de los recuerdos de todos, resuena desde cada una de las piedras de Ixtepec, desde sus ecos se anuncian otras *presencias*. No existe un “tiempo absoluto” y la novela rearma sus propias temporalidades como una liberación *poética*, creativa, como un modo de anunciar otras formas de vivir y de luchar contra la muerte:

La producción y recepción de obras de arte, en su sentido más amplio, es lo que nos permite compartir la experiencia de la duración, de un tiempo sin ataduras. Sin las artes, la psique humana estaría desnuda ante su extinción personal (Steiner, 2011, p. 264).

Es increíble pensar que cada noche que miramos el cielo y vemos las estrellas, lo que estamos viendo es una imagen del pasado, un firmamento del pasado. Esas estrellas que miramos, tan luminosas y eternas, pueden haberse apagado hace millones de años e, incluso así, podemos miraras y para nosotros siguen existiendo, siguen brillando en nuestro cielo y en nuestras noches¹¹. Son la memoria del cielo. Así también, al comienzo de la novela, se menciona que Isabel también podía haberse convertido en “una estrella fugaz”.

Del mismo modo que las estrellas, los fósiles, aquellas huellas del tiempo ocultas en el suelo o en lo profundo, son metáforas de la luz y de cuerpos del pasado. Los fósiles son “un mensaje del pasado que encierra una lección del porvenir” (Alonso¹², 2011, p. 125), son el último destello que nos queda para imaginar vidas y seres que se han ido para siempre: “objetos orgánicos del pasado, hoy convertidos en fría piedra: como nosotros, mañana” (Alonso, 2011, p. 21). Son la memoria de la tierra.

Por eso no debería asombrar que a Juan Rulfo le hayan atraído tanto las ruinas y los testimonios de culturas y de vidas pasadas de su México y que haya decidido, al mismo tiempo, devolverles la luz indeleble de la fotografía:

11 “No sabemos qué está sucediendo lejos de nosotros en el universo, en este instante: la luz que vemos de las galaxias distantes partió de ellas hace millones de años, y en el caso de los objetos más distantes observados, la luz partió hace unos ocho mil millones de años. Así, cuando miramos al universo, lo vemos tal como fue en el pasado” (Hawking, 1996, p. 38).

12 Ricardo N. Alonso es Doctor en Ciencias Geológicas, investigador del CONICET, docente de la Universidad Nacional de Salta (Argentina) y especialista en el campo de la Paleontología.

“con los fósiles se cava para sacar a la luz, mientras que con la fotografía se graba para volver a la luz” (Alonso, 2011, p. 25). Así como los edificios, las ruinas y las estatuas, los hombres también se componen y se convierten en piedra. Así ocurre en la obra de Rulfo y en *Los recuerdos del porvenir* de Elena Garro; la piedra permite a los hombres y mujeres resistir la erosión del olvido, prepararse para el porvenir y conservar algo parecido a una presencia en el mundo. Estas piedras adquieren brillo, calor y reflejos sorprendentes. Están habitadas por muertes, fracasos, miedos, y amores: hay una historia inolvidable en ellas. Son las memorias de las vidas. Así, tanto las estrellas, como los fósiles, como las piedras, son metáforas de la luz. La “piedra aparente”, desde la que comienza la memoria, se nos muestra como algo más que una mera ruina del tiempo y del triste olvido: alberga vidas y voces luminosas que consi-
guen *contar*, de nuevo.

Referencias

- Alegría, Fernando. (1966). *Breve historia de la novela hispanoamericana*. México: Ediciones De Andrea.
- Alonso, Ricardo. (2011). *Los fósiles y el tiempo profundo*. Salta: Mundo Gráfico Salta Editorial.
- Arguedas, José María. [1958] (1992). *Los ríos profundos*. Madrid: Ediciones de Cultura Hispánica.
- Azuela, Mariano. [1916] (2002). *Los de abajo*. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello.
- Barthes, Roland. [1972] (1973). *El grado cero de la escritura. Seguido de Nuevos ensayos críticos*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Bajtín, Mijail. [1979] (2011). *Estética de la creación verbal*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Bloch, Marc. [1949] (2000). *Introducción a la historia*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Butor, Michel. [1960] (1969). *Essais sur le roman*. París: Gallimard.
- Carpentier, Alejo. [1953] (1999). *Los pasos perdidos / Viaje a la semilla*. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello.
- Carpentier, Alejo. [1949] (2005). *El reino de este mundo*. Barcelona: Seix Barral.
- Cortázar, Julio. [1959] (2006). *Cuentos completos / 1*. Buenos Aires: Suma de Letras.
- Culler, Johnatan. [1997] (2002). *Literaturtheorie. Eine kurze Einführung*. Stuttgart: Reclam.

- De Certeau, Michel. [1978] (1993). *La escritura de la historia*. México: Universidad Iberoamericana.
- Ducrot, Oswald; Todorov, Tzvetan. [1972] (2014). *Diccionario enciclopédico de las Ciencias del lenguaje*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Fuentes, Carlos. (2001). En Jorge Alberto Lozoya (ed), *México: Juan Rulfo fotógrafo*. Barcelona: Lunwerg.
- Garro, Elena. [1963] (1994). *Los recuerdos del porvenir*. Madrid: Ed. Siruela.
- Garro, Elena. [1965] (1998). "Un hogar sólido". En Jorge Luis Borges; Adolfo Bioy Casares & Silvina Ocampo (comps.), *Antología de la literatura fantástica*. Barcelona: Sudamericana.
- Glantz, Margo. (1999). Los enigmas de Elena Garro. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 28, 681-697.
- Gleyzer, Raymundo (Director). (1973). *México: La Revolución congelada* [Documental]. Argentina: Cine de la Base.
- Halbwachs, Maurice. [1950] (2011). *La memoria colectiva*. Buenos Aires: Miño y Dávila Editores.
- Hawking, Stephen. [1988] (1996). *Historia del tiempo ilustrada*. Barcelona: Crítica.
- Karageorgou-Bastea, Christina. (2009). Fiesta y memoria en *Los recuerdos del porvenir* de Elena Garro. *Revista Itinerarios*, 10, pp. 135-147.
- León Vega, Margarita. (1992). La experiencia del tiempo y del espacio en la novelística de Elena Garro. En Asociación Internacional de Hispanistas (eds.), *La mujer y su representación en las literaturas hispánicas*. Irvine: University of California, 205-211.
- Méndez Rodenas, Adriana. (Julio-Diciembre, 1985). Tiempo femenino, tiempo ficticio: *Los recuerdos del porvenir* de Elena Garro. *Revista Iberoamericana*, 51(132-133), 843-851.
- O'Neill, Eugene. [1965] (1998). "Donde está marcada la cruz". En Jorge Luis Borges; Adolfo Bioy Casares & Silvina Ocampo (comps.), *Antología de la literatura fantástica*. Barcelona: Sudamericana.
- Ricoeur, Paul. [2000] (2008). *La memoria, la historia y el olvido*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Rulfo, Juan. [1955-1953] (2006). *Pedro Páramo / El llano en llamas*. Buenos Aires: Booket.
- Rulfo, Juan. (2002). *Juan Rulfo: letras e imágenes*. Japón: Editorial RM (México).



- Saramago, José. [1997] (2010). *Todos los nombres*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Seydel, Ute. (2002). Memoria, imaginación e historia en *Los recuerdos del porvenir* y *Pedro Páramo*. *Revista Casa del tiempo*, IV(42). México: Univesidad Autónoma de México, 67-80. Recuperado de <http://www.difusioncultural.uam.mx/revista/julio2002/seidel.pdf>
- Steiner, George. [2001] (2011). *Gramáticas de la creación*. Madrid: Ediciones Siruela.
- Steiner, George. [1969] (1984). *Language and silence*. Londres: Faber and Faber.
- Vallejo, César. [1938] (1997). *Poemas humanos*. Buenos Aires: Losada.
- Vallejo, César. [1922] (1999). *Trilce*. Barcelona: Losada.